



La evolución del color en la retratística carolina y su relación con la estrategia propagandística imperial: aportaciones de Tiziano

L'evolució de l'color a la retratística carolina i la seva relació amb l'estratègia propagandística imperial: aportacions de Tiziano

A evolução da cor no retrato de Carlos V e sua relação com a estratégia de propaganda imperial: contribuições de Ticiano

The evolution of color in Charles V's portraits and its relationship with the imperial propaganda strategy: contributions from Titian

Carlos Jesús SOSA RUBIO¹

José Antonio MUÑIZ-VELÁZQUEZ²

Resumen: La importancia del retrato de corte es determinante para comprender la pintura del Quinientos en sus correctas dimensiones artísticas y propagandísticas. Carlos V nació en el seno de una familia con las ideas muy claras en este sentido. En él, como en pocos hombres y mujeres de la historia, se percibe una evolución del factor local a la realidad global, reflejo y consecuencia de una vida que le llevó desde el Condado de Flandes hasta ser el gobernante más poderoso del orbe. Este trabajo analiza la evolución de su efigie a la luz de esos acontecimientos y el papel desempeñado por el color en la consolidación de la misma, centrándose de manera especial en las aportaciones de Tiziano, gran artífice de la imagen imperial que ha llegado hasta nuestros días.

Abstract: The importance of the court portrait is decisive to understand the painting of the 16th century in its correct artistic and propaganda dimensions. Charles V was born into a family with very clear ideas in this regard. In him, as in few men and women in history, an evolution from the local factor to the global reality is perceived, which is reflection and consequence at the same time of a life that took him from the County of

¹ *Profesor asociado* del área de Comunicación en la Universidad Loyola Andalucía y doctorando en el programa *Historia y estudios humanísticos: Europa, América, Arte y Lenguas* de la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla. E-mail: cjsosa@uloyola.es.

² Doctor en *Comunicación* por la Universidad de Sevilla y director del Departamento de Comunicación y Educación en la Universidad Loyola Andalucía. E-mail: jamuniz@uloyola.es.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Flanders to being the most powerful ruler in the world. This paper analyzes the evolution of his effigy in the light of those events, as well as the role played by color in its consolidation, focusing in a special way on the contributions of Titian, the great architect of the imperial image that has survived to this day.

Palabras-clave: Carlos V – Propaganda – Tiziano – Retratística – *Maiestas*.

Keywords: Charles V – Propaganda – Titian – Portraiture – *Maiestas*.

ENVIADO: 15.11.2020

ACEPTADO: 05.12.2020

I. La propaganda en el núcleo familiar de Carlos V

Aunque la propaganda es un instrumento “inherente a la organización estatal”³, en palabras de Alejandro Pizarroso, es cierto que existen dinastías algo más sensibles que otras hacia las posibilidades que ésta ofrece: y sin duda la familia Habsburgo, tal vez la más poderosa en la Europa del Quinientos, contó con varios miembros de incuestionable tendencia hacia el aprovechamiento de las oportunidades que se derivan de la apuesta por la imagen.

Uno de ellos fue Maximiliano I, emperador y rey de romanos; pese a que no fue un mecenas ni tampoco mantuvo, con carácter general, un contacto estrecho con los artistas de su época, como recuerda Jesús F. Pascual Molina, sí que supo extraer rédito propagandístico de las bellas artes, “especialmente en el ámbito del libro, el dibujo y la estampa, llegando a generarse modelos cuya influencia permanecerá vigente en la época de Carlos V”⁴, constata este autor.

Alfred Kohler también resalta esa vocación propagandística presente en el padre de Felipe I de Castilla, y afirma que, pese al interés manifiesto demostrado por Carlos V

³ PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. “La historia de la propaganda: una aproximación metodológica”. *Historia y Comunicación Social*. Madrid: Universidad Complutense, nº4, 1999, p. 146.

⁴ PASCUAL MOLINA, Jesús F. “Propaganda de papel: libros, dibujos y estampas de Maximiliano I a Carlos V”. En MANCINI, Matteo. / PASCUAL CHENEL, Álvaro (eds.) *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa Habsbúrgica*. Madrid: Silex, 2019, p. 179.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

en relación a la propaganda, “no apuró todas sus posibilidades hasta el exceso, como hiciera su abuelo y predecesor”.⁵

De hecho en la Corte de Maximiliano, y por citar sólo algunos hitos, proliferó una abundante producción retratística de la que Carlos también se benefició⁶; se reconoció la extraordinaria importancia de la imprenta, recuerda Nancy Marino, gracias a la oportunidad que ofrecía de comunicarse rápidamente con sus grupos de interés “by disseminating hundreds of proclamations, announcements, and pamphlets”⁷; y se otorgó un valor singular a los grabados “para difundir los valores propios y de su gobierno” o a las estampas “como medio de propaganda y persuasión para ensalzar los valores de una dinastía”.⁸

Otra figura clave con una sensibilidad propagandística muy acentuada fue María, reina de Hungría y gobernadora de los Países Bajos, por citar un ejemplo en el desarrollo de la campaña multimedia –“multi-media venture” la llama Nancy Marino- llevada a efecto tras la victoria de Mühlberg para sacarle rédito en términos de imagen⁹; y además demostró una excelente capacidad para las relaciones públicas, dejando constancia Calvete de Estrella en su *Felicissimo viaje* al referirse a las singulares fiestas organizadas en Binche para presentar en sociedad a su sobrino nieto, el futuro Felipe II. Fue precisamente al servicio de su sobrino donde María puso sus máximos esfuerzos propagandísticos ante la pugna legitimista de éste frente a Fernando de Austria.¹⁰

⁵ KOHLER, Alfred. “Representación y propaganda de Carlos V”. *Congreso Internacional Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558) (Madrid, 3-6 de julio de 2000)*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 13.

⁶ CHECA, Fernando. (2000). “Carolus. Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI”. En CHECA, Fernando (Dir.). *Carolus*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, p.c25.

⁷ MARINO, Nancy. “The ‘Romance de Carlos V’ and the emperor’s imperial propaganda machine”. En *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 19, nº 2. Pensilvania: Penn State University Press, 2014, p. 36.

⁸ MATILLA, José Manuel. “El grabado y la casa de Austria: la imagen del rey, la difusión de la idea dinástica y la memoria de los hechos imperiales”. En AA.VV. *El linaje del emperador*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 79.

⁹ MARINO, Nancy, *op. cit.*, p. 36; KAGAN, Richard L. *Clio and the Crown: The Politics of History in Medieval and Early Modern Spain*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2009, pp. 67-68.

¹⁰ URQUÍZAR HERRERA, Antonio y CÁMARA MUÑOZ, Alicia. *El modelo veneciano en la pintura occidental*. Madrid: Ramón Areces, 2012.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Existía, por tanto, sustrato para que al futuro emperador le preocupase especialmente la proyección de su propia imagen, hasta el punto de que, como sentencia Ángel Luis Rubio Moragas, “hará uso sistemático de las más diversas técnicas propagandísticas”.¹¹

Kohler, por su parte, llega a decir que puso el arte al servicio de su idea de gobierno y su conciencia mayestática “como casi ningún emperador anterior”¹², y Fernando Checa ejemplifica esa relevancia otorgada “en las relaciones que entabla con los artistas”¹³ y en el hecho de que pintores como Vermeyen le acompañasen a la expedición de Túnez: elemento éste que a su juicio configura a Carlos como un auténtico príncipe moderno.

II. Usos habituales del retrato cortesano

La importancia del retrato de corte es determinante para comprender la pintura del Quinientos en sus correctas dimensiones artísticas y propagandísticas, pues en palabras de Javier Portús:

(...) unen a su valor primordial de obras artísticas (...) su condición de transmisores de una determinada concepción del poder y de las relaciones de afecto, dependencia, subordinación, etc., que establecían entre sí o con la sociedad los distintos miembros de la familia real.¹⁴

Por tanto, si bien es cierto que algunos eran de uso privado y otros tienen lo que él denomina “un status ambiguo” en ese sentido, también lo es “que la mayor parte de las efigies de los reyes y su familia se hicieron pensando que se trataba (en parte) de la “representación” del personaje ante la sociedad o, incluso, ante la historia”, en palabras de este autor. Concluye afirmando que los retratos “son, pues, intermediarios entre la personalidad individual del rey y su imagen oficial”.¹⁵

¹¹ RUBIO MORAGAS, Ángel Luis. “La propaganda carolina. Arte, literatura y espectáculos al servicio del emperador Carlos V”. En *Historia y Comunicación Social*. Madrid: Universidad Complutense, nº 11, 2006, p. 115.

¹² KOHLER, Alfred, *op. cit.*, p. 13.

¹³ CHECA, Fernando. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1987, p. 29.

¹⁴ PORTUS, Javier. “El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad”. En AA.VV. (2000), *op. cit.*, p. 19.

¹⁵ *Ibidem*.

Sin embargo, esta concepción del retrato no fue una constante a lo largo de los tiempos. Miguel Falomir recuerda la diferencia que existía entre las galerías retratísticas palatinas de la plena Edad Media y las creaciones que empiezan a fraguarse, a su juicio, a partir del siglo XIV. Citando a Enrico Castelnuevo, opina que los de aquéllas no eran acreedores de la denominación *retrato* en su concepción actual, “pues la intención de sus artífices y promotores era visualizar la idea de majestad con sus atributos característicos, y no plasmar los rasgos de tal o cual monarca”.¹⁶ Concluye con Elías Tormo que entonces “primaba la sagrada legitimidad del grupo sobre una valoración del individuo”.¹⁷

Con el paso del tiempo se va fraguando lo que Falomir denomina “tensión entre realismo e idealismo”¹⁸; una dicotomía entre la naturaleza ideal y real del gobernante a la que ya se refirió Fadrique Furió Ceriol en *El concejo y consejeros del príncipe*, publicada en 1559:

Todo príncipe es compuesto casi de dos personas, la una es obra salida de manos de Naturaleza en quanto se le comunica un mesmo ser con todos los otros hombres; la otra es, merced de Fortuna, i favor del cielo, hecha para gobierno i amparo del bien público, a cuiu causa la nombramos persona pública.¹⁹

La consecuencia lógica es que esas dos personas confluyan en una figura algo idealizada, pues alguien con “merced de Fortuna i favor del cielo”, según la terminología de Furió, trasciende a los rasgos propios de su fisonomía. La consecuencia es clara: salvo en los retratos utilizados para fraguar alianzas matrimoniales, donde sí se exigían creaciones fidedignas, fuera de ese ámbito el retrato cortesano no podía limitarse a reproducir unos rasgos físicos, y de hecho “tampoco era aconsejable que lo hiciera”²⁰, recuerda Falomir. La *disimulatio* referida por Quintiliano en su *Institutio Oratoria* actúa como eje vertebrador en la retratística renacentista, y además “se tornaba una obligación cuando se trataba de un personaje de calidad”.²¹

¹⁶ FALOMIR, M. “El retrato de corte”. En FALOMIR, Miguel (ed.). *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, p. 109.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 112.

¹⁹ Transcripción del original seicentista realizada por Carmen Iglesias. IGLESIAS, Carmen. “El gobierno de la monarquía”. En RUIZ MARTÍN, Felipe (coord.). *La monarquía de Felipe II*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2003, p. 471.

²⁰ FALOMIR, M., *op. cit.*, p. 112.

²¹ *Ibidem*, p. 117.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia* 31 (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Se sabe que Carlos V no era un personaje físicamente agraciado. Diane H. Bodart opina que su fisionomía, “segnata dal prognatismo ereditario di casa d’Austria nella forma più grave, (...) poteva facilmente prestarsi a derisione”.²² Otro autor italiano, Giovanni Comisso, recoge la descripción del emperador que Gasparo Contarini, embajador veneciano, reflejara en 1525 en las páginas de uno de sus informes al Senado de esa república adriática:

È di statura mediocre, non molto grande, né piccolo, bianco, di colore più presto pallido che rubicondo, del corpo ben proporzionato, bellissima gamba, buon braccio, il naso un poco aquilino, ma poco, gli occhi avari, l’aspetto grave, non però crudele né severo, né in lui altra parte del corpo si può incolpare, ecetto il mento, anzi tutta la mascella inferiore, la quale è tanto larga e tanto lunga, che non pare naturale di quel corpo, ma pare posticcia, onde avviene che non può, chiudendo la bocca, congiungere li denti inferiori con li superiori, ma gli rimane spazio della grossezza d’un dente, onde nel parlare, massime nel finire della clausula, balbutisce qualche parola, la quale spesso non s’intende molto bene.²³

Dados los rasgos descritos, Bodart llega incluso a preguntarse “se le raffigurazioni più brutte rispondano a una volontà di derisione o siano invece più fedeli al modelo”.²⁴ Sin embargo, y pese a estas apreciaciones, hay una evidencia que queríamos poner de manifiesto: analizando el conjunto de la obra retratística carolina, puede constatarse que en líneas generales no existe un espacio de convergencia entre la fisionomía del Habsburgo que se describe y la que se observa, sea ésta representada a través tablas y lienzos, grabados o medallas, entre otros soportes.

En este contexto, la responsabilidad del artista era plena. De hecho, Miguel Falomir traza un paralelismo entre el papel desempeñado por Tiziano junto a Carlos y el de Apeles retratando de perfil al rey Antígono para disimular la ausencia de un ojo: “(...) no falseó la realidad, simplemente mostró su parte más atractiva”, recuerda, al tiempo que establece una diferencia entre la *disimulatio* (“esconder lo que se posee”) frente a la *simulatio* (“mostrar lo que no se tiene”).²⁵

²² BODART, Diane. “H. L’immagine di Carlo V in Italia tra trionfi e conflitti”. En CANTÚ, Francesca / VISCEGLIA, Maria Antonietta. *L’Italia di Carlo V Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*. Roma: Viella, 2003, p. 118.

²³ COMISSO, Giovanni. *Gli ambasciatori veneti (1525-1792)*. Milán: Longanesi, 1985, p. 89.

²⁴ BODART, D. H., *op. cit.*, p. 119.

²⁵ FALOMIR, M., *op. cit.*, p. 117.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Hubo, según Falomir, otro aspecto que incidió en la capacidad política de este género artístico: lo que él denomina “emancipación del retrato de su marco arquitectónico”²⁶, es decir, su capacidad para ser transportado y ejercer así funciones diplomáticas itinerantes y un efecto comunicativo y propagandístico más allá de la corte. Las intencionalidades podían ser diversas; según este profesor, entre ellas se encontrarían el deseo de “visualizar complejas nociones políticas” y de “satisfacer los intereses legitimadores de gobernantes”.²⁷

Es interesante, en este sentido, la reflexión que plantea Pierre Civil sobre las posibilidades que esa emancipación brindó a Carlos: “(...) había obrado siempre para mantener lo más estrechas posibles las relaciones entre los componentes de su familia (...) los intercambios de retratos ayudaron a fortalecerlas”²⁸, considera. Voluntad que, sin embargo, trascendería lo meramente emocional:

A los profundos sentimientos fraternos, muy patentes en la abundante correspondencia privada del emperador, se añadía la plena conciencia de una comunidad de intereses políticos que garantizaba el incremento y la conservación del patrimonio. La fidelidad al emperador y la confianza de éste constituyeron principios fundamentales en el ejercicio del poder durante la primera mitad del siglo XVI.²⁹

Otra de las utilidades que Falomir percibe en estas creaciones pictóricas reside en su utilización para fraguar alianzas nupciales³⁰: “La estrategia matrimonial como fundamento del sentimiento dinástico fue una modalidad de acción política particularmente privilegiada por los Austria”, añade Civil, quien no duda en calificar como “imperialismo matrimonial” a la estrategia seguida por esta familia para fundamentar su hegemonía.³¹

En ellos, por razones obvias, sí iba a exigirse una mayor verosimilitud y fidelidad a los rasgos de la persona retratada “(...) a fin de evitar decepciones como la que sufrió Enrique VIII en 1538 al comprobar que Anna de Cleves era menos bella que como la

²⁶ FALOMIR, M., *op. cit.*, p. 110.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ CIVIL, Pierre. “La familia de Carlos V: representaciones y política dinástica”. En AA.VV (2000) , *op. cit.*, p. 47.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ FALOMIR, M., *op. cit.*, p. 110.

³¹ CIVIL, Pierre, *op. cit.*, p. 42.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia* 31 (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

había pintado Holbein, o Felipe II al ver en persona a María Tudor”, manifiesta Miguel Falomir, citando a Lorne Campbell.³²

III. Transformaciones en la representación visual de Carlos V

Las primeras representaciones pictóricas de Carlos V se caracterizan por la plasmación de una sencillez y de una simplicidad, en todos los parámetros, que casa perfectamente con los principios defendidos por Erasmo de Rotterdam, preceptor del joven Carlos a partir de su adolescencia. Ya en el *Enchiridion militiis Christiani* (1503), concretamente en los capítulos XXXVI y XXXVII, aludirá a los peligros de la ambición o al deseo de honor y autoridad, y también se referirá al entusiasmo y al orgullo, respectivamente; temática que retoma años después en *Institutio principis christiani* (1515), compuesta expresamente para su pupilo.

La consecuencia directa es sintetizada por Checa en estas palabras: “Su figura no sufre ningún tipo de transformación mítica o heroica”.³³ Primarían, por tanto, esos valores puristas al factor estético; en este sentido, entendemos que en “un Carlos flamenco teñido aún de contenido medieval”³⁴, en palabras del profesor Checa, se antepondrían los rasgos de un *miles Christi*, o de un *princeps christianus*, antes que la fisonomía característica de este joven miembro de la familia Habsburgo.

Esa “discreción representativa”, como la llama Checa, se quiebra progresivamente tras la coronación imperial de Aquisgrán en 1519; o tal y como afirma este autor en otro de sus trabajos, “(...) va a ser la primera incidencia de carácter importante en el proceso creativo de la imagen de Carlos”.³⁵ Habrá otros elementos distorsionadores, como reconoce Rubio Moragas: “(...) la dinámica de los hechos militares y políticos de Carlos V, su necesaria glorificación, su activa integración en el mundo europeo del siglo XVI cada vez más culturalmente italianizado, harán imprescindible la elaboración de una auténtica imagen mítico-heroica del emperador”³⁶, sentencia.

³² FALOMIR, M. (2008). Op.Cit. p.112. La cita de Campbell figura en CAMPBELL, Louise. *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*. New Haven: Yale University Press, 1990, p.197.

³³ CHECA, F., *op. cit.*, p. 34.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ CHECA, F., *op. cit.*, pp. 35-37.

³⁶ RUBIO MORAGAS, A. L, *op. cit.*, pp. 122-123.

Sin embargo, será a finales de la década de los 20 y principios de la siguiente cuando la retratística carolina viva su momento de inflexión, consecuencia de su coronación imperial en Bolonia y del segundo encuentro entre el emperador y Tiziano. A diferencia del primero, propiciado un año antes en Mantua por el duque Federico II, el Austria no mostraba aún demasiado aprecio por el arte, al entregar un solo ducado a Tiziano por un retrato que este le hizo entonces.³⁷ En cambio, tras la coronación, Diane Bodart considera que en Italia “(...) Carlo V trovò infatti la sua immagine trionfale, quell’immagine che doveva poi imporsi come referente per l’Europa intera”.³⁸

Esta autora analiza dos elementos que, a su juicio, contribuyeron a configurar esa nueva imagen regia. Uno es “il cambiamento di aspetto del sovrano nel 1529”, recordando que cuando Carlos llegó a Génova en el transcurso de su primer viaje a Italia, “fu notato infatti che egli non assomigliava ai ritratti conosciuti fino allora, perché non portaba più Capelli lunghi alla borgognona ma un taglio corto e si era lasciato crescere la barba”.³⁹

Desde su punto de vista, esta “rivoluzione pilifera”, como la denomina, pivota en torno a tres circunstancias: un cambio en los referentes políticos imperiales, la evolución desde un ideal caballeresco borgoñón hasta otro universal de corte clásico, y el deseo de ser compartido y aceptado por súbditos culturalmente muy heterogéneos.⁴⁰

Con respecto al cambio de referentes, existe una cuestión muy interesante que analizan otros autores. Miguel Falomir señala que tras la intencionalidad carolina de dejarse crecer la barba había un deseo de “asimilarse a los césares romanos, sobre todo a su admirado Marco Aurelio”.⁴¹

¿Por qué Marco Aurelio? Como explica Michael P. Mezzatesta, desde 1475 aparecieron diversas ediciones de su biografía redactada por Julio Capitolino y recogida en la Historia Augusta: “Here was found the most detailed portrait of the Emperor then available, one made all the more accessible by Erasmus’ authoritative

³⁷ URQUÍZAR HERRERA, Antonio. y CÁMARA MUÑOZ, Alicia, *op. cit.*, p. 58.

³⁸ BODART, Diane. H, *op. cit.*, p. 126.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem*, p. 127.

⁴¹ FALOMIR, Miguel, *op. cit.*, p. 118.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia* 31 (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

edition of the *Historia Augusta* published in 1518”⁴², añade este autor. Capitolino describía al Antoniano como un filósofo y un emperador pío y virtuoso, caracterización que a juicio de Mezzatesta fue “undoubtedly the source for similar descriptions in contemporary works such as Andrea Fulvio’s 1517 *Illustrium Imagines* and G. B. Egnatio’s *Le vite de gl’imperadori romani*”⁴³

Sin embargo, la atención tan singular que se brindó en el Quinientos a Marco Aurelio, y en especial a partir de 1530, fue a juicio de este profesor mérito incuestionable de Fray Antonio de Guevara, quien analizó esta figura en dos obras de notable trascendencia durante aquella centuria. Una es el *Libro áureo de Marco Aurelio*, la otra obra fue *Relox de Príncipes*.

El segundo elemento que a juicio de Bordart alteraría definitivamente la imagen del Habsburgo fue la asombrosa transformación de lo que antes había sido un prognatismo hereditario en, simplemente, “un *mento un pochetto spinto in fuori*”, porque en palabras de esta autora el defecto físico “si poneva in aperta contraddizione con la resa dell’idea cesarea propria della concezione classica italiana”⁴⁴

Puede constatarse en la descripción del monarca que Francesco Sansovino hizo en su obra *Il Simolacro di Carlo Quinto Imperadore*:

Haueua il naso un poco aquilino, ilqu le segno di grandezza d’animo fu osseruato ancora da gli antichi ne Re de Persi. Il mento era cosi un pochetto spinto in fuori che gli toglieua un certo che di vaghezza, ma quel che gli aggiungeua grauità sotto una barba biöda portaua i capelli di color d’oro a uso de gli Imperadori Romani, tagliati a mezzo orecchio.⁴⁵

El defecto no sólo se aminora, sino que paradójicamente incluso llega a convertirse en virtud; casi en elemento de predestinación, diríamos, con una nariz aguileña que para Sansovino actúa como elemento analógico, conectando al Habsburgo con otros honorables predecesores en lejanos, pero legendarios, tronos imperiales. La estrategia político-propagandística aparece, así pues, claramente definida.

⁴² MEZZATESTA, Michael P. “Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara, and the Ideal of the Perfect Prince in the Sixteenth Century”. En *The Art Bulletin*, 66(4). Nueva York: College Art Association, 1984, p. 621.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ BODART, Diane. H., *op. cit.*, pp. 127-128.

⁴⁵ SANSOVINO, Francesco. *Il Simolacro di Carlo Quinto Imperadore*. Venecia: Appresso Francesco Francescini, 1567, pp. 22-23.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia* 31 (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

IV. Aportaciones pictórico-estéticas de Tiziano

Será Tiziano, a partir de la década de los 30, la herramienta decisiva para transformar la imagen del emperador del estilo local borgoñón al universal de corte clásico. De la primera de sus creaciones, al parecer desaparecida en el incendio del Alcázar madrileño de 1604, se conservan una copia ejecutada por Rubens y un grabado de Giovanni Britto, aunque bastan para percibir ese giro radical hacia la imagen de brisas clásicas.

Ese lienzo hoy desaparecido actúa, según Marsel Grosso, como “modelo paradigmático per tutta la ritrattistica cesarea”⁴⁶ y conecta claramente con otros retratos anteriores del veneciano. En este contexto es conveniente recordar que Tiziano contaba con una sólida trayectoria retratista, iniciada en la rica y poderosa Venecia del Quinientos, cuando comenzó a ejercer como retratista del emperador.

Suyos y anteriores son, por citar algunos ejemplos, el extraordinario retrato de Federico II Gonzaga (1529) conservado en el Museo del Prado, donde el primer duque de Mantua aparece junto a un bichón maltés portando al cuello un rosario de lapiulá y oro; el de Alfonso I d'Este, duque de Ferrara y tío del anterior, retratado junto a un cañón vistiendo lujosos ropajes negros, color que las leyes venecianas decretaban como obligatorio para el atavío de patricios y ciudadanos adultos⁴⁷; y también el retrato de Laura Dianti, amante del mencionado Alfonso I y que figura junto a un sirviente de color.

Esta última obra pertenece a la colección *Heinz Kisters* de Kreuzlingen, Alemania. Tenía por tanto experiencia en retratar, en configurar la imagen pública de sus adinerados clientes y, algo muy importante, en que sus retratos transmitiesen una concepción específica del poder.

⁴⁶ GROSSO, Marsel. Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle Vite di Vasari. Da Genova a Mantova (1529-1530). En BRUNETTI, Simona (cur.). *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*. Bari: Edizioni di Pagina, 2016, p.93.

⁴⁷ Desaparecido el lienzo original, sólo se conserva una copia presumiblemente muy fiel de aquél, atribuida a un pintor de la escuela de Tiziano o al propio Rubens. Hoy día es titularidad del Metropolitan Museum de Nueva York.

Imagen 1



Federico II Gonzaga, obra de Tiziano. Museo Nacional del Prado. Madrid, España.
©Museo Nacional del Prado.

En este sentido, el Vecellio gozaba de una clara habilidad para convertir sus lienzos en soporte de mensajes con una intencionalidad nítida. Volviendo al de Federico II Gonzaga, Miguel Falomir reconoce que no es casual la inclusión del rosario y un perro de compañía, poco habituales en un retrato masculino: “(...) se ha relacionado con los proyectos matrimoniales de Federico en 1529 y la necesidad de “maquillar” su pasado disoluto”⁴⁸, considera. El resultado de mostrarle “afable y piadoso sin menoscabo de dignidad aristocrática” fue su matrimonio dos años después con Margherita Paleóloga, heredera del marquesado de Monferrato.

Según este autor, los primeros retratos cortesanos del veneciano cuentan con tres elementos comunes: un novedoso formato de tres cuartos, el preciosismo en la plasmación de texturas y calidades en la vestimenta, y la inserción de elementos que aluden, en un sentido u otro, a la personalidad de la persona retratada.⁴⁹

El primer “retrato de aparato” carolino, como lo denomina Fernando Checa⁵⁰, llegará en torno a 1533. Se trata de ‘Carlos V con un perro’, del que existen al menos dos versiones a cargo de Jacob Seisenegger y Tiziano, respectivamente, así como una ardua polémica en torno a quién copió a quién. Sin embargo, será en la siguiente década cuando se consolide el modelo retratista tizianesco y “donde el proceso de distanciamiento y la insistencia en los aspectos mayestáticos del aparato encuentran su punto más alto”⁵¹, de acuerdo con Checa.

Este fenómeno se produce gracias a obras de gran formato como el retrato sedente de Carlos V que se conserva en la *Alte Pinakothek* muniquesa, donde el emperador aparece “sentado y en acto de audiencia (...), adoptando una tipología hasta entonces reservada al papado”⁵², en palabras de Miguel Falomir; y, sobre todo, al retrato ecuestre conservado en el Museo del Prado, visión de guerrero triunfante que explicita la *maiestas imperialis* y consolida la imagen mítica del emperador.

Es ésta una obra magna que, a juicio de Falomir, “carece de precedentes en la pintura italiana” que servía de marco a los pinceles de su autor, nuevamente Tiziano, y que por tanto habría que referenciar en la estatuaria clásica o del Renacimiento, en las creaciones de Durero o en la obra del pintor y grabador augsburgués Hans Burgkmair

⁴⁸ FALOMIR, Miguel. “Federico II Gonzaga, duque de Mantua”. En AA.VV. (2008), *op. cit.*, p. 214.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ CHECA, Fernando, *op. cit.*, p. 44.

⁵¹ *Ibidem*, p. 46.

⁵² FALOMIR, Miguel, *op. cit.*, p. 118.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia* 31 (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

el Viejo, que había trabajado en proyectos similares para Maximiliano I, abuelo y predecesor de Carlos en el trono imperial.⁵³ Y es, asimismo, una inspiración visual en lenguaje analógico de la crónica denominada *Comentario de la guerra de Alemania*, a cargo de Luis de Ávila y Zúñiga.

Basándonos precisamente en la crónica de Ávila, concretamente en el contenido de su libro segundo, sorprende la captación rigurosa, diríamos excelsa, que hace el Vecellio de las condiciones ambientales en que se desarrollaría la contienda, ateniéndonos a la literalidad del texto:]

Hizo aquella mañana una niebla tan oscura, que ninguna parte deste exercito veia, por donde iba la otra, y desto vi quexarse el Emperador, diciendo: Estas nieblas nos han de perseguir siempre estando cerca de nuestros enemigos. Mas ya que llegamos cerca del rio, se fue alzando la oscuridad, y comenzamos á descubrir el Albis, y á los enemigos alojados de la otra banda.⁵⁴

También es interesante observar la pulcritud de detalles en la transformación en imágenes del atavío imperial que describe el cronista plasentino:

Iba el Emperador en un caballo Español castaño oscuro, el qual le havia presentado Mosiur de Ri caballero del orden del Tuson y su primer camarero; llevaba un caparazon de terciopelo carmesí con franjas de oro, y unas armas blancas y doradas, y no llevaba sobre ellas otra cosa, sino la vanda muy ancha de tafetan carmesí listada de oro y un morrion Tudesco, y una media hasta [asta], casi venablo en las manos. Fue como la que escriben de Julio Cesar quando pasó el Rubicon, y dixo aquellas palabras tan señaladas.⁵⁵

Como epílogo pictórico, cabría mencionar una curiosa creación en gran formato conocida como 'La Gloria', encargada por el emperador al Vecellio durante el encuentro que ambos mantuvieron en Augsburgo en torno a 1550-1551. En él, un Carlos que afrontaba los últimos años de su vida, y al borde de la abdicación, se hizo representar adorando a la Santísima Trinidad junto a su esposa fallecida, ataviados ambos con un sencillo sudario blanco. Aparecen sus hijos Felipe y Juana, sus hermanas e incluso Pietro Aretino y el propio Tiziano, así como la Virgen, ángeles y numerosas figuras bíblicas.

⁵³ FALOMIR, Miguel, *op. cit.*, p. 388.

⁵⁴ De ÁVILA Y ZÚÑIGA, Luis. *Comentario del ilustre señor D. Luis de Ávila y Zúñiga, comendador mayor de Alcántara, de la guerra de Alemania hecha por Carlos V, máximo emperador romano, rey de España, en el año de MDXLVI y MDXLVII*. Madrid: Imprenta de Francisco Xavier García, 1767, p. 254.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 267-268.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Se trata de una obra de interpretación confusa y “susceptible de varias lecturas”, según Miguel Falomir, pues “si en inicio pudo tener un valor dogmático como plasmación visual de la ortodoxia trinitaria de los Austrias, adquirió un carácter devocional cuando Carlos pidió contemplarla antes de morir”.⁵⁶ Carece, así pues, de las intencionalidades propagandísticas vistas en las creaciones anteriores.

Por tanto, el hijo de Juana y de Felipe es tal vez la única persona en la historia cuya representación pictórica, a caballo entre lo medieval y lo moderno, ha pasado desde la sencillez estética e impregnada de erasmismo atribuibles a un conde de Flandes o a un nieto de emperador hasta la magnificencia propia del dueño del mundo: y Tiziano ha sido el maestro y hacedor de semejante transformación.

V. Rasgos cromáticos de los primeros retratos carolinos

La historia de la retratística carolina, como la propia vida del emperador, es un proceso de transformación constante. Las creaciones pictóricas evolucionan en tamaño y técnica, abarcando desde los primeros retratos familiares borgoñones sobre tabla y realizados con pintura al temple, hasta los grandes formatos tizianescos de pincelada suelta en óleo sobre lienzo.

Con ello se produce un curioso efecto, estrechamente relacionado con los fenómenos propagandísticos: así, el receptor-espectador progresa desde la observación, pues las tablas borgoñonas fueron hechas para ser contempladas, para generar un testimonio gráfico, hasta la admiración perseguida por los lienzos al óleo y pincelada suelta del Vecellio. En aquéllos el poder sólo se insinuaba a través de pequeños detalles, mientras que éstos reflejan un aire clásico que entronca al Habsburgo con sus predecesores romanos. Sobre la base del uso del color, la retratística carolina puede dividirse en tres grandes bloques cronológicos y estilísticos:

El primero de ellos abarcaría desde su infancia hasta la coronación imperial en Bolonia. Este periodo se caracteriza fundamentalmente por el uso de formatos pequeños y medianos, como solía ser habitual en las pinturas flamencas que se gestaban en las tierras gobernadas por esta dinastía. Generalmente se trata de pintura sobre tabla y, por lo que respecta a la técnica empleada es habitual, aunque no exclusivo, el uso del temple.

⁵⁶ FALOMIR, Miguel. “La Gloria”. En FALOMIR, Miguel (ed.). *Tiziano*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003, p. 220.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Desde la perspectiva cromática, puede observarse que estas creaciones participan del amor por los detalles que vertebra a las creaciones artísticas flamencas y borgoñonas de la época, aunque no de la riqueza cromática que también las caracteriza. Tal vez, como señalábamos antes, la raíz de esa austeridad colorista haya que buscarla en los principios defendidos por Erasmo de Rotterdam en su *Institutio principis christiani* (1515), compuesta expresamente para Carlos, y donde se abogaba, frente a la opulencia, por una austeridad propia del *miles christi*.

En este contexto, recuerda Paul Hills que los humanistas del siglo XV tenían ciertos prejuicios sobre el color heredados de la época clásica, “según los cuales el color era inferior a las propiedades derivadas de la geometría como el orden y la proporción”. De hecho, y según este mismo autor, “para Platón el color era engañoso como la cosmética femenina, y para Aristóteles tan secundario como un mero tono de la piel”.⁵⁷

La discreción como rasgo ya puede constatarse desde las primeras representaciones. Así sucede, por citar un ejemplo, en uno de los retratos exentos de Carlos V más antiguos que aún se conserva: el tradicionalmente atribuido a Jacques van Laethem, de quien se sabe que trabajó en Malinas al servicio de la archiduquesa Margarita de Austria, tía del futuro emperador.

Esta obra, perteneciente a la *National Gallery of Scotland*, es un óleo sobre tabla en formato muy reducido, de sólo 19 x 14 centímetros. En él aparece el futuro emperador luciendo una sencilla cadena con la insignia del Toisón de Oro, signo de vinculación familiar y de futuras responsabilidades.

⁵⁷ HILLS, Paul. “El color en Tiziano”. En FALOMIR, Miguel (2003), *op. cit.*, p. 33.

Imagen 2



Retrato de Carlos V, atribuido a Jacques Van Laethem. ©National Gallery of Scotland. Edimburgo, Reino Unido.

Se trata de una creación donde, al igual que en toda la primera etapa, existe una primacía del dibujo y del detalle sobre el color, heredada de la tradición miniaturista flamenca. Carlos siempre aparece luciendo el atavío local borgoñón, compuesto en este caso de jubón negro, manto granate y sombrero con incrustaciones doradas en las alas.

En estas primeras obras priman por lo general la discreción propia de las tonalidades oscuras y ocre, así como los fondos lisos y vacíos. Ejemplo de ello es el retrato algo posterior de Barend van Orley depositado en el *Szépművészeti Múzeum* de Budapest. En este óleo sobre tabla de aproximadamente 71 x 51 centímetros, un Carlos adolescente posa con atuendo borgoñón algo más variado y colorista que en el caso anterior: camisa blanca, jubón de seda rosáceo, manto ocre y, rematando el conjunto, el Toisón de Oro completo. El amor por el preciosismo, el detallismo y el dibujo que muestra van Orley permite, por ejemplo, observar nítidamente la doble C de la inicial del retratado (Carolus) y los eslabones yesqueros que fueron adoptados por Felipe el Bueno como un emblema ducal borgoñón.

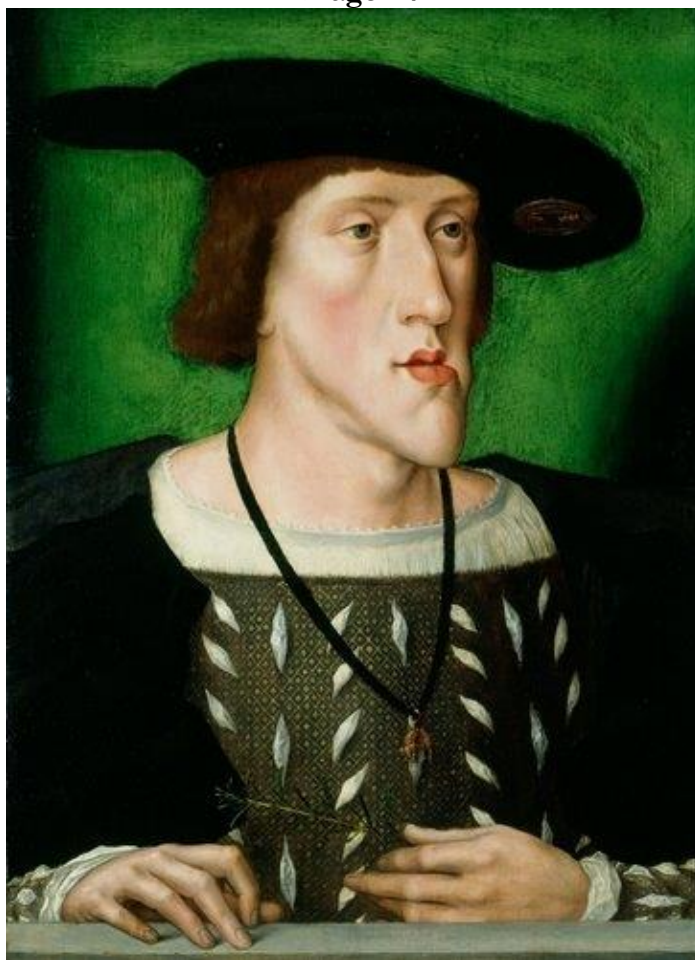
Imagen 3



Retrato de Carlos V. Barend van Orley. ©*Szépművészeti Múzeum* Budapest, Hungría.

Esta tabla es muy similar a otra atribuida igualmente a van Orley que pertenece a la *Galleria Borghese*; sin embargo, la principal diferencia entre ambas radica en la posición oblicua del mentón presente en la pintura que analizamos, con la consecuencia de que el pragmatismo habsbúrgico destaca significativamente frente a la posición menos marcada propia de la versión romana. Ese rasgo fisionómico resalta de manera extraordinaria en el retrato exento depositado en el *Hampton Court Palace* londinense, que es asimismo un singular ejemplo en el uso del color. Obra en óleo sobre tabla, de aproximadamente 44 x 32 centímetros, pone de manifiesto ese rasgo fisionómico habsbúrgico hasta el punto de que Bodart la ha llegado a considerar un “dipinto dall’inconfondibile aspetto satirico”.⁵⁸

Imagen 4



Retrato de Carlos V. Escuela flamenca. Depositado en Hampton Court Palace. Londres, Reino Unido. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2020.

⁵⁸ BODART, Diane. H., *op. cit.*, p. 126.

Desde el punto de vista del color, es la obra más viva y donde existe un mayor contraste cromático entre el fondo verde, único que hemos localizado en esta tonalidad, y los colores claro y oscuro de la piel y los ropajes, respectivamente. En cierto modo el empleo de tonalidades tan planas, vivas y contrastadas entre sí acentuaría a nuestro juicio esa intencionalidad satírica presupuesta por Diane Bodart, e incluso podrían convertir a esta obra en un precedente muy lejano de las tiras cómicas. Salvo en este último caso, y por las razones expuestas, la riqueza cromática y el uso intencionado del color no son rasgos que distingan a los primeros retratos exentos del futuro rey de romanos. Algo muy distinto sucede con el retrato de familia más importante que se conserva, y que fue creado por Bernhard Strigel aproximadamente en el tercer lustro de la centuria; se trata del conocido como ‘El emperador Maximiliano y su familia’, depositado en el *Kunsthistorisches Museum* vienés y del que existe una copia algo posterior en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Imagen 5



El emperador Maximiliano I y su familia, obra de Bernhard Strigel. *Kunsthistorisches Museum*. Viena, Austria. ©KHM-Museumsverband.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia* 31 (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Aquí sí existe un claro contraste entre los tonos rojizos y verdosos del emperador y su nieto Fernando, a quien abraza, y los ocre y anaranjados que presentan los personajes del ángulo inferior derecho del cuadro: María de Borgoña, esposa de Maximiliano; Felipe, su hijo y futuro rey de España; Luis II de Hungría, esposo de su nieta María; y el propio Carlos, que ocupa una posición central en la tabla. Por encima de ellos resaltan los tonos verde-azulados de un paisaje idílico, estereotipado y que probablemente no esté basado en apuntes del natural, recurso frecuente en los grandes autores flamencos de los siglos XV y XVI.

VI. Tiziano, maestro del *colorito*

La auténtica transformación en la imagen de Carlos llega en la segunda de las etapas, que empieza con la coronación imperial de 1530 y con el establecimiento de los primeros contactos entre el Habsburgo y Tiziano. Con la excepción de lo que Miguel Falomir denomina “retratos parlantes”⁵⁹, creados en el entorno de las dietas de Augsburgo (1530) y Ratisbona (1532) con una finalidad muy concreta para un marco geográfico específico, se trata de un periodo donde el maestro veneciano establece casi un monólogo pictórico, y a él corresponden las creaciones que han sellado la imagen del emperador para las generaciones posteriores.

Según Paul Hills, de Tiziano elogiaban los contemporáneos su maestría del *colorito*, y cuando su amigo Ludovico Dolce enunciaba que las creaciones pictóricas del Vecellio mostraban “il colorito proprio della natura”, quería decir que el pintor, como una fuerza de la naturaleza, infundía vida a sus creaciones”.⁶⁰

Ese propósito conlleva subordinar tanto el color como el dibujo a la intencionalidad misma del retrato, que ha de ser veraz y debe alcanzar un propósito comunicativo, sea éste el que sea.

Para constatar esta intención, basta comparar los ya citados óleos sobre lienzo de Carlos V con un perro que crearon Jacob Seisenegger y el propio Tiziano.

⁵⁹ FALOMIR, Miguel, *op. cit.*, p. 118

⁶⁰ HILLS, Paul, *op. cit.*, p. 33.

Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Imagen 6



Carlos V con un perro, obra de Jacob Seisenegger. *Kunsthistorisches Museum*. Viena, Austria. © KHM-Museumsverband.

Imagen 7



Carlos V con un perro, de Tiziano. Museo Nacional del Prado. Madrid, España.
©Museo Nacional del Prado.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Observamos, fundamentalmente, que Tiziano ha querido centrar el foco de atención en la figura imperial, y para ello difumina el fondo, que su homólogo alemán ocupa con una cortina de color verde intenso, y reduce la porción representada del perro, coprotagonista de ambas obras.

Sin embargo, es incuestionable la sublime calidad artística de la creación tizianesca y, pese a la menor variedad cromática que presenta frente a su homóloga centroeuropea, también es mayor su verismo. Además, el rostro de Carlos, que comienza su viraje hacia la idealización, posee una fortaleza psicológica de la que carece la obra de Seisenegger.

Contemplamos, en consecuencia, a un emperador que se sabe señor del mundo, y poco a poco va dejando atrás los preceptos erasmitas en beneficio de la *ragion di Stato*, a la que años más tarde se refirieron explícitamente el clérigo Giovanni della Casa y otros intelectuales de la época: e incuestionablemente el uso del color y de la técnica juegan en este proyecto un papel fundamental. Por tanto, Tiziano tiene un propósito nítido en la intencionalidad de su paleta, y para alcanzarlo subordina cada parámetro de la estética (formato, pincelada, luz y color) al servicio del mensaje.

Esa subordinación del color, concretamente, se aprecia con nitidez en otra de las obras capitales de este periodo, el retrato depositado en la *Alte Pinakothek* muniquesa donde el emperador figura sentado en una logia y en acto de recibir audiencias. Al fondo aparece un paisaje gestado a base de pinceladas sueltas con tonalidades frías, apagadas; y, al igual que sucede en la obra antes descrita, se difumina para no restar atención al emperador. Comparando el tratamiento del mismo que hace Tiziano frente al que llevó a efecto Strigel en el retrato familiar de su abuelo, puede observarse una causalidad nítida.

Imagen 8



Retrato sedente de Carlos V, obra de Tiziano y taller. Alte Pinakothek. Munich, Alemania. © Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Pero esta estrategia tizianesca no deben entenderse como un menosprecio al color. De hecho, la Venecia del Quinientos era centro mundial del comercio de pigmentos y, por consiguiente, “punto obligado para los artistas que querían colores de buena calidad, especialmente lacas rojas y el azul más costoso, el procedente del lapislázuli”⁶¹, dirá Hills.

La maestría de Tiziano con el *colorito* se aprecia especialmente en un lienzo que por sí mismo, y dadas sus singularidades, constituye a nuestro juicio una tercera etapa en la evolución del color dentro de la retratística carolina. Se trata del retrato ecuestre del emperador en la batalla de Mühlberg, acaecida el 24 de abril de 1547 y definida por José Julio García Arranz como “episodio crucial del enfrentamiento que Carlos V mantuvo con los príncipes y ciudades de Alemania que, en 1531, se habían agrupado en la Liga de Smakalda”.⁶²

Es una de las creaciones donde adquiere mayor relevancia esa tonalidad rojiza convertida en seña de identidad de la Casa de Austria, y que figurará no sólo en este lienzo del emperador, sino también en posteriores retratos de su hijo y heredero al trono español, Felipe II. Además, constituye un claro ejemplo de la cualidad que el profesor Hills destaca en Tiziano: “(...) el poder del colorido se debe menos a la suntuosidad del pigmento que al control de la iluminación”⁶³, sentencia.

⁶¹ HILLS, Paul, *op. cit.*, p. 33.

⁶² GARCÍA ARRANZ, José Julio. “Documento histórico y exaltación simbólica en un grabado de Enea Vico: el ejército del emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg”. En *Norba. Revista de arte*. Cáceres: Universidad de Extremadura, n°22-23 (2002-2003), p. 6.

⁶³ HILLS, Paul, *op. cit.*, p. 44.

Imagen 9



Retrato ecuestre de Carlos V en la batalla de Mühlberg. Museo Nacional del Prado. Madrid, España. ©Museo Nacional del Prado.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia* 31 (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Como se ha expuesto anteriormente, esta obra es una crónica visual a gran tamaño de los episodios descritos por Luis de Ávila y Zúñiga en sus *Comentarios*. La pincelada suelta y la maestría en el uso del color logran que Tiziano capte perfectamente la hora del día, con el sol apreciándose al fondo. Cielo y horizonte se funden en armonía cromática, gestándose esa bruma que el placentino describe en su obra. Condiciones ambientales que constituyen un sustrato épico, y que Charlie Marlow, protagonista de *Heart of Darkness*, imaginará rodeando a las huestes romanas que llegaron a la actual Inglaterra dos milenios antes: “They were men enough to face the darkness”, dirá en los albores del primer capítulo. Carlos, del mismo modo que su antecesor Julio César, cruzará el Elba-Rubicon para someter a los rebeldes: y Tiziano ha puesto sus pinceles y su dominio de la técnica y del color al servicio de la captación de un instante único y decisivo para la configuración del mito carolino.

Concluimos este análisis aludiendo brevemente a la ruptura cromática que representa ‘La Gloria’, lienzo antes descrito que según Miguel Falomir tiene su fuente textual en *De Civitate Dei*, de San Agustín⁶⁴, y donde las habituales gamas empleadas para los Austrias dejan paso a tonalidades claras y, sobre todo, azules propios de la Trinidad y de quienes moran junto a Ella. Es una creación de calidad desigual pero única en el contexto retratístico de los Austria; y, sobre todo, una obra donde resulta indeleble la firma del *colorito* tizianesco.

Conclusiones

La capacidad del retrato como arma de comunicación pública y para generar un beneficioso sentimiento de emulación había sido defendida ya por Tito Livio o Plinio, pero reaparecerá con fuerza en los tratadistas del Renacimiento, de Alberti a Paleotti pasando por Lomazzo o Armenini”, dirá Falomir.⁶⁵ El binomio Carlos V-Tiziano será un gran ejemplo de ello.

Así, con Tiziano, el *colore* veneciano, la que fuera durante tanto tiempo bandera pictórica veneciana frente al *disegno* toscano, se pondrá al servicio de la comunicación propagandística imperial. Heredado por el cadorino de Giorgione, su maestro y amigo, se convertirá el uso del color en el principal instrumento hacedor de la imagen regia carolina. Esa capacidad de la escuela veneciana para “insuflar vida a las composiciones, dotando de espíritu a las figuras a través del tratamiento de la luz, las

⁶⁴ FALOMIR, Miguel, *op. cit.*, p. 223.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 117.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia* 31 (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

sombras y el color”⁶⁶, que a diferencia del arte de los florentinos lo hacían “*senza far disegno*”, mal que le pesara a Vasari, se mostró tremendamente eficaz para el retrato político.

El uso de la luz y el color para construir toda una mitología no solo de la persona, sino del acontecimiento⁶⁷, hace que el emperador se ligue a grandes epopeyas pasadas, cargando su representación de referencias tanto bíblicas como de la Roma Imperial.

En buena medida, gracias al protagonismo y hegemonía de ese *colore* tizianesco, la retratística carolina abandona, en términos temporales, el medioevo, instalándose de lleno en la modernidad, al mismo tiempo que desde el punto de vista espacial o geográfico, deja atrás para siempre el localismo y se instala en lo universal.

Bibliografía

- AA.VV. *El linaje del emperador*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- De ÁVILA Y ZÚÑIGA, Luis. *Comentario del ilustre señor D. Luis de Ávila y Zuñiga, comendador mayor de Alcántara, de la guerra de Alemania hecha por Carlos V, máximo emperador romano, rey de España, en el año de MDXLVI y MDXLVII*. Madrid: Imprenta de Francisco Xavier García, 1767.
- BRUNETTI, Simona (cur.). *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*. Bari: Edizioni di Pagina, 2016.
- CANTÚ, Francesca. / VISCEGLIA, Maria Antonietta. *L'Italia di Carlo V Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*. Roma: Viella, 2003.
- CAMPBELL, Louise. *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- CHECA, Fernando. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1987.
- CHECA, Fernando (dir.). *Carolus*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- COMISSO, Giovanni. *Gli ambasciatori veneti (1525-1792)*. Milán: Longanesi, 1985.
- FALOMIR, Miguel (ed.). *Tiziano*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003.
- FALOMIR, Miguel (ed.). *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio. “Documento histórico y exaltación simbólica en un grabado de Enea Vico: el ejército del emperador Carlos V cruzando el Elba cerca de Mühlberg”. En *Norba. Revista de arte*. Cáceres: Universidad de Extremadura, nº 22-23 (2002-2003).
- KAGAN, Richard L. *Clio and the Crown: The Politics of History in Medieval and Early Modern Spain*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2009.

⁶⁶ URQUÍZAR HERRERA, Antonio y CÁMARA MUÑOZ, Alicia, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁷ URQUÍZAR HERRERA, Antonio y CÁMARA MUÑOZ, Alicia, *op. cit.*, p. 67.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

- KOHLER, Alfred. Representación y propaganda de Carlos V. *Congreso Internacional Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558) (Madrid, 3-6 de julio de 2000)*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- MANCINI, Matteo. / PASCUAL CHENEL, Álvaro (eds.). *Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa Habsbúrgica*. Madrid: Silex, 2019.
- MARINO, Nancy. "The 'Romance de Carlos V' and the emperor's imperial propaganda machine". En *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 19, nº 2. Pensilvania: Penn State University Press, 2014.
- MEZZATESTA, Michael P. "Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara, and the Ideal of the Perfect Prince in the Sixteenth Century". En *The Art Bulletin*, 66(4). Nueva York: College Art Association, 1984.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. "La historia de la propaganda: una aproximación metodológica". En *Historia y Comunicación Social*. Madrid: Universidad Complutense, nº 4, 1999.
- RUBIO MORAGAS, Ángel Luis. "La propaganda carolina. Arte, literatura y espectáculos al servicio del emperador Carlos V". En *Historia y Comunicación Social*. Madrid: Universidad Complutense, nº 11, 2006.
- RUIZ MARTÍN, Felipe (coord.). *La monarquía de Felipe II*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2003.
- SANSOVINO, Francesco. *Il Simolacro di Carlo Quinto Imperadore*. Venecia: Appresso Francesco Francescini, 1567.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio. y CÁMARA MUÑOZ, Alicia. *El modelo veneciano en la pintura occidental*. Madrid: Ramón Areces, 2012.